

日本美術にあらわれた肉体表現

磯

博

西欧の美術史をふりかえると、古代より現代にいたるまで数多くの人体像——それも裸体像——が刻まれ、また描かれてきていることを知る。そして、その肉体表現は極めて感覚的であり、官能的でもあった。例えば紀元前三世紀の「うずくまるアフロディテ」は、愛の神アフロディテを、円熟した女体に見られる官能的な美の極致としてとらえているし、その当時多く製作された「ヘルマフロディトス」は、男女両性を具えた存在として特に性的な興味からも追求されたようである。また、ポンペイの壁画でも裸体は活動し、近代的遠近法にもとずくとはいえないにしても、現実空間を暗示するような独特の遠近法によって描かれた場において、妖しくもエロティックな美しさを織りなす男女の秘戯の数々を展開する。ルネサンス期を越えると、裸体像はますます官能的表現をとり、その肉体をとりまく情景のエロティックな作品は枚挙に遑がない。クラナッハの「ヴィーナス」、ブロンツィーノの「愛の寓意」、コレッジオの「ダナエ」、ミケランジェロの「レダ」、更にはブーシェの「オ・マーフィ嬢」、アングルの「トルコ風呂」等々。

ひるがえって日本美術においてはどうかあったろうか。日本の美術において、肉体の表現は西欧のそれに比して極めて少なく、また、それは貧弱であるとさえいわれている。本論においては、日本美術にあらわれた肉体表現と、そ

の可能性の問題を考えてみたい。

稀少であるとはいえ、日本美術史上肉体の表現を可能ならしめた三つの時期を挙げることができる。その第一期は白鳳時代であり、第二期は鎌倉時代、第三期は江戸時代であった。以下その三時期について検討してみたいが、凡そ美術において肉体はどのようなものとして表現されるべきものであるかを予め考えておきたい。

洋の東西を問わず、肉体表現とは単なる裸の^{ひだりた}人形を描き出すことではない。ここで、数多くの、そして様々な肉体描写を可能ならしめた西欧のそれを典型として考えるなら、肉体は次の三点をもつものとして表現されるべきものであるといえよう。

- (a) 筋肉
- (b) 構造
- (c) エロスのなるもの

(a)については、それが女性の肉体であるならば、柔かき、ふくよかき、肌のよさをもつ筋肉の表現が、そして男性であるならば、力強さを示す隆とした筋肉の表現が求められる。

(b)については、面の起伏、四肢の構築性、そしてリズムミカルな輪郭の形成を通して、塊量的な美の追求がなされよう。

(c)については、本来肉体と強く結びつく官能的なるもの（それは性的なものといってもよい）が、(a)と(b)との十全な構成によって造形された肉体に表出されることが求められる。

さて、白鳳時代にあつては、肉体表現は菩薩像において見ることができ、七世紀後半の金竜寺の「菩薩（伝聖観音）像」についてみれば、微笑を含むその頬はふつくと丸みを帯びて童児のようなあどけない相貌を呈している。飛鳥

時代の造像とは異なり上半身は大きく露にされる。そのプロポーションは五頭身半程度で、童児のように頭は大きい。裳はやや短かめに造られて、足首の上までが顕われ、無邪気に走り遊ぶ童児のあどけなさは一層よく表わされているといえよう。しばしば白鳳時代の美術的特質としていわれる童児性は、この作例によっても十分に観取されるが、それは、仏教伝来直後の畏敬と神秘性の混入した飛鳥の仏教から徐々に解放され、はじめて仏教との親和的な出会いを感じはじめた時期に、日本人が自らの心情に適った仏像を求めはじめ、そこに造られた仏像のもつ表現上の特質であった。したがって、この白鳳時代の造形作品（主として仏像であるが）の中に、日本の心性の素朴な発現を求めることができるのではないか。白鳳時代の人々は、対座する仏像が、仏の靈威を失わず、しかも最も親しみ深くわかりやすい姿であることを求めた。そして、その仏像が人間の姿を借りて表わされる以上、最も親しみ深い姿とは、それが極めて感覚的な人間の表現をとることであった。しかも、仏は靈威を備えたあくまで人間超越的な理念的存在であらねばならない。このようなありアルな世界とアイデアルな世界のバランスを、白鳳人は童児的形姿によって達成しようとしたのであった。童児の肉体は、ある意味では最も感覚的なものである。童児の肉体の柔かさ、ふくよかさ、肌のよさは、官能的な魅力にさえつながるものである。それでいて、一方そのプロポーションは完成した人間としての成人のそれとは大きく異なると共に、その特質が「あどけなさ」、「けがれなさ」という言葉で言い表わされるように没性的な存在でもある。はじめて仏の世界との親和的な出会いをもちはじめた白鳳人が、慈悲の仏の姿を童児的形姿に仮托したことは自然なことであり、その時日本人ははじめて造形面での肉体表現の一つの可能性を示したのであった。

このような白鳳的肉体的表現を代表するものとして、七世紀末の法隆寺の「夢違観音像」をあげることができる。先代の金龍寺の像の肉身の平板さに比して、この像の胸はよりふくよかに表現され、胸から腹にかかる部分のくびれの線

と、臍のくびれの線は、一層肉体の丸みと柔かさを強調し、そのみずみずしい相貌は少年的理想美を十分に表わすものといえる。更に薄物の裳を通して感じ取られる脚の表現は、それだけを取り上げる限りにおいては極めて官能的でさえある。しかし、それにもかかわらず、この「夢違観音像」の肉体表現の貧しさを認めざるを得ないのは何故であろうか。それは、白鳳時代の肉体表現では、先述の金龍寺の像と同様(a)の追求は行われはしても、(b)(c)面の追求が明らかに欠如していることによるものといえよう。

薄物を通しての肉体表現といえば、紀元前五世紀のギリシア、「ルドヴィシ玉座の浮彫」中の「アフロディテの誕生」を想い起すであろう。二人の侍女に支えられて今しも水中より誕生するアフロディテの、その薄物は水に濡れてびったりと肉身に密着し、それを通して腕から肩、肩から乳房へかけての柔かくまるやかな筋肉の起伏が細部にわたって表現されている。その胸郭は大きくふくらんで薄物の下にくつきりと影をつくり、臍ははりついた着衣の下で深いくぼみをつくる。衣布の流れるようなリズムカルな細襞線は肉体の動きをも予想せしめ、肉体の輪郭的韻律性をより高めている。このアフロディテの肉体はいうまでもなく、両側の二人の女体も、裳を通して臀から大腿部へかけての肉身がくつきりと浮き上り、感覚的理解力が行きわたったこの浮彫面全体が、現実の女体から発散されるような官能的な香気に充たされている。

本来アフロディテは神である。仏もまた同様に人間超越的存在である。それらの造像にあたって、「ギリシアのアフロディテは、完成された人間表現によってこのイデアルなものを成就させ」たのに対して、仏像は、イデアルなものの仮象としての一面的な人間（肉体）表現を行なったのである。それは、本来日本固有の宗教ではなかった仏教的世界の超越性の具象化ということにもよるであろうが、実は日本の心性により深く関わるものであり、この点に關しては後にふれねばならない。しかし、それはともかくとして、白鳳時代の造仏を通して日本人がはじめて肉体に

対する素朴な覚醒をみたことは否定できない。

次に、肉体表現を可能ならしめた第二の時期である鎌倉時代においてはどうかであつたらうか。

保元、平治の乱を経過することによって武士階級の興隆を見、やがて鎌倉幕府を中心とする武家政治の時代に入るのであるが、この新しい時代を掌握した武士たちは、本来極めて野性的であり、行動的であり、現実主義的な精神の持主であつた。彼等は前代の藤原時代人のような、現実遊離的にして空想的な生き方には耐えられない人間であつた。このような、現実への覚醒をみた鎌倉時代人とは、実存の人間としての自覚をもつた人間であつたともいふことができるであらうし、その意味から鎌倉時代を、新しい人間の発見の時代であるともいえよう。前代においてその萌芽を見、大きく成長してきた国風文化は、このような鎌倉的精神の中で新しい方向へと更に展開して行くことになる。この鎌倉時代の現実主義的精神は、やがて理性的精神を呼び醒まし、日本美術史上にはじめてリアリズムの花を咲かせることになった。似せ絵や肖像彫刻の出現と盛行はそのあらわれであらうし、現世への関心の強さは、絵巻の中に多くの風俗描写を實現し、絵画にも彫刻にも多数の人間がその前面に登場してくる。このように、芸術作品の中に現実的な生きざさをもつた人間が登場することは、当然肉体描写の新しい可能性を予想せしめるし、事実その描写が行なわれはじめたのである。

十二世紀末の「地獄草紙」をはじめとして、多くの絵巻中にも地獄図が描かれ、そこでは、地獄に堕ちた男女の人間が裸で逃げ惑う姿がとらえられている。彼等の怖れと苦痛に歪んだ顔はリアルに表現され、画面一ぱいに渦まき火焰の中に巻きこまれ、また巨大な鬼にひしがれるその肉体の貧弱さは、かえってリアルな人間の姿を表わしている。安住院本の「地獄草子」にみられる肉体の減筆的な線描の如きは、鎌倉的な動的表現を一層強調するものである。それにもかかわらず、これらの図絵から地獄の生ま生ましい恐ろしさが伝えられないのは何故であらうか。

このことは、ネーデルランドのルネサンス期の画家ヒエロニムス・ボッスの描いた「最後の審判」や、そのパネル画「天国——地獄」と比べることによって明らかとなる。ボッスの描く地獄でも、奇怪な悪魔が跳梁し、裸の男女が逃げ惑い悲しみにうちひしがれている。そして、「地獄草子」と同様にグロテスクの気が画面に漲っている。ただ日本の地獄図では、地獄の恐怖が人間の表情と貧弱な肉体でしか伝えられなかったのに反して、ボッスの作品では、性的な官能性が全身から滲み出る男女の肉体が、よじれ、曲がり、おし潰され、刺し貫かれることで恐怖が伝えられる。「地獄草子」のように減筆的な描写はなく、感覚的なものとしての肉体が微細な一点までも精緻に描かれるのである。ボッスの絵に漂うグロテスクなるものは、エロティックなるものと表裏をなすものであり（このことはボッスに限らず西欧の芸術全般にわたっていえることであろうが）、このように感覚的、官能的な肉体がさいなまれることによって、地獄の恐怖は一層迫真的に生々ましく観者に伝えられるのである。

リアリズムの精神を基底とする人間描写においては、性的なるものの描出が当然あってもよいはずである。同じく十二世紀末の「病草子」の中の「ふたなり」の図と「毛虱をとる男」の図などはその例であるかもしれない。前者では、二人の男が、眠りこけるふたなりの人物の着物をひそかに搔捲ってその下半身を露にし、嘲笑的な表情でそれを見つめる場面が描かれており、ふたなりの性器は細密に描写されている。後者では、毛虱は不潔な女性との関係で伝染するものであるという聊か教訓めいた詞書を持ち、剃刀で性毛を剃る男と、その後で笑いながらのぞきこむ女房が描かれている。性器を抓み、窮屈な姿勢で下を向いて剃刀を動かす男の姿は、極めて適確な写真によるものである。しかしこの「病草子」に描かれる数多くの病気は、まさに奇病、珍病総覧的態度に立って描かれており、しかもそのいずれの場面にも、罹患者のあわれではあるが滑稽な姿が強調され、多くの場合、それを笑の種にしている傍役が描かれている。それは、この両図においても例外ではなく、リアルな性器の描出を伴っても、そこには必ずしもエロス

的なるものが表出されるものでないことを示している。ここではもはや、先の「ふたなり」を、西洋の男女具有の「ヘルマフロディトス」作品にみられるその肉体の官能的表現と比べるまでもない。

更に、鎌倉時代の裸形の代表的な二体の彫像について考えてみたい。それは、鶴岡八幡宮の「弁財天像」（二二六年）と伝香寺の「地藏菩薩像」（二二二八年）である。両像ともに本来裸身のままでおかれるべきものではなく、その肌に現実の衣をつけるものである。このような形式の像の源流は中国の宋朝に求められ、日本では十二世紀半ば頃より製作されはじめられたようであるが、地藏像などは信者がその衣を手ずから縫って着せかけることによって利益を得るという信仰心からも出発しているようである。ここでは、このような形式の像が受け容れられたことの裏にある、より実在感を高めようというリアリスティックな精神の存在に注目しなければならぬ。しかし、やがて着衣によつて覆いかくされるべき裸身であるという意識も手伝つてか、その肉体は極めて平板であり、四肢の構築的表現も貧弱である。そこには、肉体の理想化は勿論のこと、生まの肉体のもつ諸要素さえ完全に除去されている。ただ、「弁財天像」にあつては、わずかに筋肉の丸みと柔かさをもたせはするが、女性であるべきその肉体の艶なる豊さは見られず、乳房さえも作られないし、「地藏菩薩像」にあつては、局部に同心円を描くことによつて象徴的に性器を表わすにとどまり、エロスのなるものを否定した、没性的な肉体造形となっている。

鎌倉時代も末期に近づく、そのリアリズムは卑俗なものの描写への方向を強めてくる。絵巻はひたすら話の筋の面白さを追うことに専念するため、卑俗な、或は異常な事件や生活の描写がしばしば画面に登場する。しかし、卑俗さ追求の世界でも、時にあらわれる肉体表現は、日本的な定型を破ろうとはしない。例えば、十四世紀初頭の「松崎天神縁起絵」では、その第四巻に、鳥羽院の女房が仁俊阿闍梨を誹謗して発狂する場面が描かれる。女房は紅袴だけの上半身裸体の姿で、手に錫杖を振って阿闍梨の前で狂い舞っている。その白い裸身と豊かな乳房の描写は、それだけをと

りあげれば、これまでの肉體表現にはない官能的な印象をさえ与えるのであるが、発狂した女房があらぬ方を凝視しながらそらごとをいうその顔付きと、狂い舞う筋肉的動態を全く無視したその平明な姿態表現を見る時、その官能的印象も忽ち冷め切ってしまうであろう。ここでも、発狂という異常な状況の中でしか肉體描写をなし得ず、しかもまた、肉體の塊量的表現をなし得なかった鎌倉時代人のリアリズムの限界を知るのである。

ほじめて実存的人間の自覚をもった鎌倉時代人は、現実の光に照らし出されたこの世を凝視する目をもちはしたが、同時に浄土教の盛行の中で、この現実世界の醜さから逃れたいとする厭離穢土の觀念の世界を一方で志向した。もともと、この觀念もあくまで現実立つことによつて生れた自覚である。そのため、無常であるが故に確かなるもの、すなわち、リアリティーを追求する方向へと再び向わざるを得ないという撞着の中に身をおかざるを得なかったことも事実である。かくして、彼等が確かなるものとして遂に見出し得たものは自然の悠久性であった。このようにとらえられる鎌倉時代人のリアリズムの精神構造には、人間の欲望の根元的な姿である肉體に対する恥と罪の意識が常に絡まりついていたといえよう。

さて、江戸時代は日本美術における肉體表現を可能にした第三の時期であるが、すでに桃山時代末期に岩佐又兵衛はその先鞭をつけている。彼の「山中常盤絵巻」では、盜賊に襲われて虐殺される常盤御前とその侍女の半裸の姿が數場面にわたつて描かれるのであるが、ここでは、彼女らが逃げ惑い、引倒されて斬殺される迄の様が画面一ぱいに繰広げられ、執拗に描きつづけられている。着物を剝がれた女たちの恐怖と恥辱の表情は、その軟體動物のようなぬめぬめとした太肉の半裸の肉體と奇妙なアンバランスをかもし出し、画面に一種の嗜虐的な官能を漂わせている。しかし、その官能性も、後につづくあくどいまでの斬殺場面によつて一挙にかき消されてしまう。ここにおいても、描写された肉體は、冒頭の(a)の範囲内でのみ追求され、しかもそれは、粘液質的でモノマニャクな又兵衛の氣質を表

現する一手段としてとらえられるにすぎないといえる。

同じく又兵衛の「洛中風俗図屏風」(東京国立博物館蔵)では、六曲にわたる大画面の最下辺の小部分に描かれた町家の中で、一人の女性の沐浴の様子を見ることができ、その下半身は画面の下縁によって切られており、余程注意深く観察することによってはじめて見つけ出されるような微小部分での半裸の姿である。又兵衛風の豊満なその女性、他人に見られることのないという気易さからであろう、のびのびと体を洗っている。喧噪と雑踏の洛中の情景の中の一小部分のこのような肉体描写は、観る者に窃視的な好色な感興を催させはするが、感覚的な肉体の十全な表現によって表出される官能性とは異なるものである。

さて、桃山時代を通しての庶民的意識の勃興は、日本の絵画史上に、風俗画という新分野を独立せしめることになり、前記の岩佐又兵衛をはじめとして、多くの風俗画家とその作品を産み出した。画家は庶民の生活に目を向け、風俗画の中で庶民は生き生きと活動し生活する。その画題として、しばしば、祭礼、芝居、見世物、遊里が登場するのであるが、それは、それらの場こそ庶民が武士と対等に遊び楽しめる所であったからであろう。しかもそのような場所の多くは、性的なるものと結びついた世界である。封建的社会の中で人間的自覚をもった庶民は、自らの内なる鬱積の解放を、最も根元的な欲望である性の解放からはじめるのである。やがてそのような庶民の解放感の上に立つて産み出されたのが、江戸時代のうき世絵であった。

うき世絵とは、文字通りうき世の絵であった。江戸時代における「うき世」とは、すなわち、「浮世」であって、それは単に「世の中」の意ではなく、男女の情痴の世界、色と金との世界を指していたことは衆知の通りである。そういう世界の世界の描写であるうき世絵に、当然肉体描写が多いことはいうまでもない。事実、うき世絵師たちは、競って男女の秘戯を描いたし、また、しどけない遊女の姿を写した。鈴木春信の「風流艶色まねゑもん」、鳥居清長の

「色道十二番」、喜多川歌麿の「ねがひの糸口」等は、秘戯画の傑作として伝えられている。それらの作品の中で、男女の歓喜と苦悩の表情は生々しく表現されている。ただ、それらの秘戯画をはじめとして、うき世絵の秘戯画のほとんどが、性器の細密にして誇張的な描写を忘れずに画面にクローズアップしながら、不思議に肉身の露出を避けている。わずかに露にされた肩や乳房はまろやかに豊満であり、よどみない一筆線で描出されるが肉体の實在感を伴わないし、からみ合う手足は、交りの生々しい部分強調とはうらはらに不自然で平板である。このことは、日本の秘戯画が、肉体そのものから匂う官能性の表現を目指したのではなく、性行為そのものに迫ることによって、現実的な性の感情を刺激し呼び起こすために描かれたものであることを示している。

これに対して、西洋美術にあらわれた肉体は、それが単身像であれ複数であれ、ほとんどの場合が全裸の形式をとっている。そして、ジェリコの「恋人たち」にしても、アングルの「トルコ風呂」にしても、クールベの「眠り」にしても、からみ合う全裸の肉体の官能性が十分に表現される。しかも、それは性的な情景の描出の故ではない。生々しい行為にある全裸の肉体を、恰も写真で写す如くに表現すれば、それは猥褻そのものとなるであろう。西欧の美術においては、肉体をあくまでも冒頭にあげた(a)と(b)において描写することによって肉体のもつマッサとしての理想的な美しさを強調し、肉体そのもののもつ感覺性を、そしてまた行為そのものの官能性を、そのようなマッサの中に復帰せしめるのである。ロダンの「永遠の青春」や「接吻」にあつては、からみ合う全裸の男女の肉体が大胆な省略と強調によって表現され(それこそ、(a)と(b)との十全な表現というものであり、うき世絵にみられるような部分強調ではない)、そのマッサの内を激しいエロスの滾りが貫いているのを見らるであろう。

さて、うき世絵の肉体描写は、先にあげたような秘戯画よりは、むしろあぶな絵と称せられる類のものに多くみられよう。清長の「入浴」や、歌麿の「あわび取り」などはその好例といえる。しかし、これらに見られる肉体描写に

については、ケネス・クラークの適切な評が十分に意を尽している。すなわち、「極東の絵画にもはだかの人物がいることはいるが、それは言葉の意味を拡張してはじめて裸体像とよび得るに過ぎない。日本の版画ではだかの人物はうき世絵に出て来る。うき世絵は人生の束の間の相を示す芸術であって一般に記録することもなく過ぎ去るに委せる幾つかの私的な情景を描き出すものである。はだかの身体を觀照に値するまじめな主題としてただそれ故に提示するという考え方は、シナ人とか日本人の心には思い浮かばなかった」と。

まさに、うき世絵とはうき世の絵であり、うき世の諸相の描写である。先の秘戯画にしても、その題材として、夫婦の交りをはじめ、手習の師匠が生娘に言い寄るところ、僧侶が後家を犯すところ、中年男が隣の女房と意思をとりとげるところ等々が、様々な時間と場所と状況設定で描かれるが、これこそ「人生の束の間の相」であって、ここでは肉体そのものの追求が目指されたのではなかったのである。それにもかかわらず、肉体の描写を含むうき世絵から官能的なる美しさを感じるとすれば、それは、その束の間の情景や人物の表情等のかもしだす画面全体の Stimmung によるものである。

江戸の庶民が観じたうき世、そして、うき世絵師が描きつづけたうき世とは、ある意味では浮いた世であり、それはまたはかない世でもあった。それは、まぎれもなく鎌倉時代のあの厭離穢土的な厭世的思想で観じられた憂世^{うれしよ}の裏返しの世界でもあった。男女の情痴の世界、色と金の世界はどはかない世の中はない。その最もはかない世の中にのみ自由を見出した江戸の庶民は、せめてその世界を美化し理想化することを願い、そこに自らを解放し、その Stimmung の中にのめりこんで行こうとしたのであった。うき世絵に描かれる肉体は、ただその Stimmung の造形のための借り物であるといえは言い過ぎであろうか。

以上のように見てくると、日本美術における肉体表現には、時代を超えて西欧のそれとは異なる一つの定型があることがわかる。すなわち、その肉体描写は、はじめにあげた(a)に終始して(b)を欠くことである。本来(a)と(b)は、洋の東西を問わず実・肉・体の必須条件でもあり、肉体表現の形式面であるべきものである。したがって、日本におけるように、(b)を欠く肉体描写では、完全なる人間の肉体の中にひそむ本然のエロスのなるもの(c)は表出され得ない。

西欧と日本におけるこのような肉体表現の相異は、当然肉体に対する両者の観念（人間観）の相異によるものであらう。曾てギリシアの神は天空を支配した。また、ヨハネ福音書にあらわれた神は世界以前の混沌の外にあり、世界と対立して存在するものであった。そして、これらの神々の姿こそは実は人間の自我の根元的な姿でもある。とすれば、西欧においては自我は常に自然と対立するものとして観じられ、その結果、人間は常に対立して存在する自然（事物）を客観的に把握しようとする道を辿ってきたのである。このようにあくまで自我（人間）中心的な西欧の人間観は、たとえばギリシアにおいては、自然と闘い勝った神や英雄を人体の美の極限によって保証しようとしたのであった。ローランドの言うように、「人体が美しい鍛練されたメカニズムとして、崇高な人間精神の宿るところとして、また神性美の反映として崇拜されているのは、ギリシア人の人生観の芸術的な反映」であり、それは「西欧美術の伝統の中でその支えを失うことがなかった」⁽³⁾のである。

日本の場合はどうであらうか。その神話においては、神は混沌の中より凝成し、神と自然は乖離することなく自然の根元的な営みである永遠の生成に参加して「産み」の行にたずさわった。ここに、自然の中に融合し包摂された神（日本的自我）の姿を見るのである。

対象を客観的（空間的）に把握することに長じた西欧の人間を仮りに空間的人間と規定するならば、自然に包摂さ

れ、自然と共に推移変転する自我の意識をもつ日本人は時間的人間ということができよう。時間的人間である日本人は、うつろい行く世界に関心を寄せ情趣的に感応しつつ、その世界での真なるもの、善なるもの、美なるものを求めて已まなかった。その際、人間の肉体はうつろいつつやがては滅び去るはかない存在である。そのような肉体を確かなるものとして描写することなど日本人には思いも及ばなかったであろう。ただし、日本人が人間否定の方向をとろうとしたわけではない。時間的人間とは、時間の推移（歴史）の中での人間であって、行為と関る人間に目を向けるはずである。日本美術にあらわれた肉体表現からは官能の香を嗅ぐことは望めなかったが、行為と関る人間の中に渦巻く官能の世界が、時間的人間に相応しく、言葉によって情趣的に表現されていることを知るのである。

刈^{かうと}狐^この一重を敷きてさ寝^ふれども君とし寝^ふれば寒^ふけくもなし

わが恋は夜昼わかず百重なす心し思へばいたも術なし

見ずもあらず見もせぬ人の恋しくはあやなく今日やながめ暮さん

右の歌のはじめの二首は万葉集、第三首は古今集に収められている。今これらの表現の相異について云々するつもりはない。これらの歌が、あるいは切々と、あるいは直截に愛と性の官能的世界を詠いあげていることに注目したいのである。このような歌は、万葉集から古今集へと数限りなく詠いつがれ、その中で官能的世界の「余韻や情趣が反芻⁽⁴⁾」されている。しかし、田中日佐夫氏の言うように「万葉集には人体がない⁽⁵⁾。」そして、古今集にも人体がない。このことは、相聞歌に限らずほとんど全ての歌についていえることではあるが、日本の歌には具体的な人間の姿や表情を含めての人体は与えられていないのである。ここに、西欧とは異なる日本的心性の有りようを知るのである。

仏教の伝来は、このような日本的心性に仏教的人間観を付加することになった。彼岸での救済を原理とする仏教の受容に伴って、肉体に対する罪の意識と、人間の根元的な欲望をも否定する意識は日本人を強く規制することになった。

た。凡そ、行為と関わる人間自体、常に行為を規制するものに強く結ばれ拘束されることは避けられないのであるが、仏教がその役割を果たしたといえよう。ここに、日本的道德観が成立することになる。

この日本的心性と道德観の故に、日本美術において、罪と恥の宿る肉体を露にすることは極めて特殊な場合に、しかも、局限された描写によって表現されたにすぎない。その際、肉体にひそむ官能性の表出にいたっては望むべくもなかった。

- 註(1) B・ローランド著、八代修次他訳、「東西の美術」筑摩叢書16、昭和三十八年十一月刊。
- (2) Kenneth Clark: "The Nude" p. 7, Pelican Book, 1960 (高階秀爾、佐々木英也訳、「ザ・ヌード」二四頁、美術出版社、昭和四十七年九月刊)。
- (3) B・ローランド著、前掲書。
- (4) 亀井勝一郎著、「王朝の求道と色好み」一〇四頁、文芸春秋社、昭和三十七年五月刊。
- (5) 田中日佐夫著、「日本美の構造」七七頁、講談社現代新書、昭和五十年四月刊。

本稿の骨子となるもの、特に本文中の(a)、(b)、(c)の項目のたて方に関しては恩師源豊宗先生より、曾て御教示いただいたものである。